



دورية علمية محكمة

دراسات عربية وإسلامية

يوليو ٢٠١٣م

العدد التاسع (٩)

دراسات عربية وإسلامية

الوحدة في القصيدة العربية القديمة

”الجاهلية“

بين النظرية والتطبيق

دراسة في قصيدة لزهير بن أبي سلمى نموذجاً

دكتور

فتحي أبو مراد

جامعة البلقاء التطبيقية

كلية الحصن الجامعية - الأردن

تقديم:

تحاول هذه الدراسة مقارنة مفهوم الوحدة في القصيدة العربية القديمة - الجاهلية - وبغية تحقيق هذه الغاية فقد حرصت الدراسة على استقصاء آراء النقاد المحدثين والقدامي حول مفهوم الوحدة .

وقد لوحظ في الدراسة تفريق بعض النقاد المحدثين بين الوحدة بمفهومها الحديث والوحدة في القصيدة القديمة . وتحاول هذه الدراسة الوقوف على كل هذه المفاهيم في محاولة منها لمقارنة مفهوم الوحدة في القصيدة الجاهلية .

وقد تبنت الدراسة وجهة نظر معينة حول مفهوم الوحدة في القصيدة الجاهلية. وحرصت على بلورة هذا المفهوم من خلال قراءة في إحدى قصائد زهير بن أبي سلمى .

وقد انتظمت الدراسة في ثلاثة محاور : الأول تناول مفهوم الوحدة وجذورها من خلال وجهة نظر النقد الحديث، والثاني تناول مفهوم الوحدة من خلال وجهة نظر النقد القديم، معللة أسباب عدم التفات النقد القديم لمفهوم الوحدة، وانتهى هذا المحور بتوضيح وجهة نظر الباحث حول الوحدة في القصيدة الجاهلية. أما المحور الأخير فكان دراسة تطبيقية لمفهوم الوحدة في القصيدة الجاهلية كما يفهمه الباحث .

ولا تدعي هذه المحاولة أنها أحاطت بكل شيء علماً، وأنت بما لم يأت به غيرها، إنما هي محض محاولة حاولت إيجاد النظرية أولاً، ومن ثم تطبيق هذه النظرية على إحدى قصائد الشعر الجاهلي .

فإن حققت شيئاً من نجاح فهذا ما يرجوه الباحث ويأمله، وأما دون ذلك فحسبي أني حاولت وأخلصت المحاولة... والله ولي التوفيق.

أولاً : الدراسة النظرية

الوحدة في مفهوم النقد الحديث

ترجع جذور فكرة الوحدة إلى أرسطو، لاسيما في المسرحيات والملاحم " حيث تقوم الوحدة العضوية على ترتيب أجزاء الخرافة أو الحكاية ترتيباً احتمالياً أو ضرورياً " ^(١). ويقول أرسطو : " يجب في القصة من حيث هي محاكاة عمل أن تحاكي عملاً واحداً وأن يكون هذا العمل الواحد تاماً، وأن تتظم أجزاء الأفعال بحيث أنه لو غير جزء ما أو نزع لا نفرط الكل واضطرب ، فإن الشيء الذي لا يظهر لوجوده، أو عدمه أثر ما ليس بجزء للكل " ^(٢) .

فالوحدة عند أرسطو تشبه جسد الإنسان لا يمكن فيه الاستغناء عن جزء أو نقل جزء منه بدل آخر .

هذا هو ملخص فكرة الوحدة عند أرسطو، وقد تسرّب هذا المفهوم إلى النقد الحديث، وراح النقاد يتعاورون هذه الفكرة بطرق مختلفة. وكان الرومانسيون أول من تلقف هذه الفكرة، وألحوا عليها في أعمالهم ثم تابعهم في ذلك الرمزيون والسرياليون وغيرهم. وهكذا شاعت هذه الفكرة في النقد الحديث وتشعبت مسمياتها وتعددت مفاهيمها. وسنتناول مفهوم الوحدة عند عدد من النقاد الأجانب يليهم النقاد العرب بشكل مختصر وموجز .

كولردج:

تعرض كولردج لمفهوم الوحدة من خلال تناوله لموضوع الخيال، إذ يقول كولردج في تعريف الخيال : " هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر " ^(٣) .

وقد اتكأ كثير من النقاد على مفهوم كولردج للوحدة وتبنوه، كما يلحظ على سبيل المثال لا الحصر عند محمد زكي العشماوي وغيره .

إليزابيث درو:

أما إليزابيث درو فتعرف الوحدة في القصيدة بقولها : " أما البناء العضوي فإنما هو تنظيم الانفعالات، وإخضاع التعدد للوحدة واستخراج النظام من الفوضى " ^(٤) .

١.أ. ريتشاردز:

شبه وحدة القصيدة بالشجرة النامية في قوله : إن القصيدة " بنية فنية - هي جميع مقوماتها - متحدة في كيان دينامي متكامل، بنية كالشجرة النامية لا تفرقها من الجذع والأغصان والأوراق والبراعم فهي بها تكون " (٥) .
الوحدة في النقد العربي الحديث:

أما مفهوم الوحدة في النقد العربي الحديث فقد ظل يدور في فلك النقد الأجنبي، وهو لا يكاد يأتي بجديد في هذا الموضوع، وسنتناول مفهوم الوحدة عند عدد من النقاد العرب الذين تطرقوا إليها :

طه حسين:

قال بوجود وحدة معنوية في الشعر القديم، نافياً بذلك زعم القائلين بخلو القصيدة العربية من الوحدة. يقول طه حسين : " وتفكك القصيدة العربية واقتصار وحدتها على الوزن والقافية دون المعنى أسطورة من الأساطير التي أنشأها الافتتان بالأدب الأوروبي الحديث، والقصور عن تذوق الأدب العربي القديم ... والذين ينكرون الوحدة المعنوية للقصيدة العربية القديمة، إنما يدعون لهذا الإنكار لسببين :

الأول : إنهم لا يدرسون الشعر القديم كما ينبغي، والسبب الآخر يأتي من أنهم يقبلون ما يقوله الرواة ... وينسون أن كثيراً من الشعر القديم لم ينقل إلى الأجيال مكتوباً، وإنما نقلته الذاكرة، فأضاعته منه وخلطت فيه ... ولست أريد أن أبعد في التدليل على أن الشعر العربي القديم كغيره من الشعر قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية، وجاءت القصيدة من قصائده ملتزمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله " (٦) .

ويستشهد طه حسين بمعلقة لببدي على وجود الوحدة في القصيدة القديمة ويرى : أن هذه القصيدة لا يمكن التقديم والتأخير فيها، أو أن يحل بين مكان آخر، دون أن يفسد معناها فساداً، ويشوه جمالها تشويهاً، ولذلك فهي بناء متقن محكم لا يغير منه شيء إلا فسد البناء كله (٧) . وهذا التصور للوحدة في القصيدة يتعالق تماماً مع مفهوم الوحدة العضوية كما يطرحه النقد الحديث .

العقاد والمازني:

ورد في كتاب الديوان " إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخلّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عن غيره في موضعه إلا كما تغني العين في موضع الأذن، والرجل في موضع اليد أو القلب عن المعدة " (٨) .

محمد غنيمي هلال:

يقول : " ونقصد بالوحدة العضوية في القصيدة : وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر " (٩) .

ويرى محمد غنيمي هلال أن على الشاعر أن يفكر جيداً في قصيدته، وأن يرتب الأفكار والصور بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حية، ولا بد أن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة صادرة عن وحدة الموضوع ووحدة الفكر فيه ووحدة المشاعر منه، وبالتالي تؤدي إلى وحدة الأثر. أي أن تتبع من منبع واحد وتصب في هدف واحد مهما تعددت أغراضها وصورها .

ومن هنا يرى هلال أن القصيدة الجاهلية كانت تخلو من هذا المفهوم للوحدة العضوية يقول : " فليست القصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شكل من الأشكال لأنه لاصلة فكرية بين أجزائها. فالوحدة فيها خارجية لا رباط فيها إلا من ناحية خيال الجاهلي وحالته النفسية في وصفه الرحلة لمدح الممدوح . وكان لهذا الرباط الواهي مبرر من المبررات في العصر الجاهلي ثم صار تقليداً على مر العصور " (١٠) .

وهذا كلام فيه نظر فالقصيدة الجاهلية لا تخلو من نوع من الوحدة، والقراءة السطحية لها لا تستطيع أن تتلمس نوعية هذه الوحدة، والروابط الكثيرة التي تربط أجزاء القصيدة، وتكشف عن ذاك التعالق والتشابك بين أفكار القصيدة وأجزائها، كما سنوضح ذلك عند التطبيق .

أحمد بدوي:

يبدو أن أحمد بدوي قد ظن أن اهتمام النقاد بحسن التخلص هو ما يفضي إلى وحدة القصيدة، ومن هنا نراه يقول: " وليس معنى اهتمام النقاد العرب بوحدة البيت واستقلاله بنفسه أن الشعراء أو النقاد أغفلوا العناية بوحدة القصيدة أو أهملوا أمر هذه الوحدة .

أما الشعراء فكانوا يعنون في قصائدهم بالتناسق والارتباط بين أبيات القصيدة، بحيث تكون منسقة متناسبة المعاني

وقد رأينا كيف عني الشعراء المتأخرون بأن يحسنوا التخلص من الغزل إلى غيره من الأغراض كالمدح والهجاء، حتى لا يشعر القارئ بأنه فوجئ بالانتقال من غرض إلى سواه .

أما نقاد العرب فقد رأوا من الضروري في القصيدة أن ترتبط أبياتها بعضها ببعض حتى يتكون منها عمل فني سليم " (١١) .

فالظاهر من كلام بدوي أنه يفهم الوحدة في ضوء مفهوم حسن التخلص، بدليل تركيزه على ترابط البيت بالذي يليه، وترابط الموضوع بالموضوع التالي له حتى لا يشعر القارئ بالانتقال المفاجئ من غرض إلى سواه. والعبارة قبل الأخيرة توحى بأن بدوي يركز على المتلقي أكثر من تركيزه على الوحدة في القصيدة نفسها.

ولما كان بدوي يفهم الوحدة في القصيدة في ضوء حسن التخلص، فقد ظن أن حديث النقاد القدامى حول الانتقال من غرض إلى آخر وترابط الأبيات وما إلى ذلك من حديث حول موضوعات القصيدة وأبياتها : حديثاً عن وحدة القصيدة، ومن هنا رأى أن في حديث هؤلاء النقاد ما يخبر باهتمامهم بالوحدة في القصيدة، فوقف عند ابن طباطبا وأبي هلال العسكري وابن رشيق وابن سنان الخفاجي وابن خلدون لينتهي بعد ذلك بنتيجة مؤداها : أن النقد العربي القديم قد بحث قضية الوحدة في القصيدة. يقول بدوي : " ومن هذا العرض يبدو أن نقاد العرب منذ القديم، تحدثوا عن خصائص الشعر العربي و بحثوا وحدة القصيدة وتلمسوا هذه الوحدة، وأوجبوا على من يتعرض لنظم القصيدة أن يراعي هذه الوحدة ويعمل على انتظامها " (١٢) .

وهذا الزعم - كما أشرنا سابقاً - يخالف ما ذهبنا إليه من أن النقد القديم لم يلتفت إلى موضوع الوحدة في القصيدة كاملة. وإنما صبَّ جُلُّ اهتمامه على وحدة البيت وعلى حسن التخلص من غرض لآخر داخل القصيدة ليس أكثر .

ويحاول بدوي أن يقدم من خلاله مفهومه للوحدة في القصيدة (حسن التخلص) رداً على كثير من المستشرقين - جب خاصة - وسواهم ممن اتهموا القصيدة العربية بالتفكك والتشظي وخلوها من الوحدة الفنية . (١٣) .

وليته أدرك مفهوم الوحدة أولاً كي يكون كلامه أكثر إقناعاً لمن أراد أن يقنعهم بوجود الوحدة في القصيدة العربية القديمة .

محمد النويهي:

وضح النويهي مفهوم الوحدة الفنية في أثرها الجمالي على المتلقي بقوله : " فليس معنى هذه الوحدة - كما اعتقد بعض من تناولوها - أن تحتوي القصيدة على موضوع واحد ... لكن معناها أن يكون بين موضوعاتها انسجام في العاطفة المسيطرة، وفي الاتجاه المركزي نحو حقائق الكون وتجارب الحياة. والشاعر يحقق هذه الوحدة في بنائه لقصيدته بأن يرتب موضوعاته ترتيباً يقوم على النمو المطرد، بحيث ينشأ أحدها من سابقه نشوءاً عضوياً مقنعاً، ويقود إلى لاحقته بنفس الطريقة، وبحيث تتكامل أجزاء القصيدة في توضيح عاطفتها المسيطرة واتجاهها المركزي، حتى إذا قرأنا القصيدة ازددنا بالتدرج دخولاً في عاطفتها وبصرأ باتجاهها فتركنا علينا في النهاية أثراً فنياً موحداً متكاملأ لم نشعر فيه بخلل أو تناقض أو انتكاس من الشعر عن اتجاهه الذي كان يتخذه " (١٤) .

يوسف اليوسف:

يرى يوسف اليوسف أن ثمة وحدة موسيقية تلمّ شتات القصيدة، وتعوّض عن تفكك أجزائها - على حد تعبيره - يقول يوسف اليوسف : " ورغم تباين المواضيع في القصيدة الواحدة، فإن في مقدور المرء أن يتحسس وحدة القصيدة عبر موسيقاها وإيقاعاتها، فكأنما الشاعر يعوّض عن تفكك أجزاء القصيدة بهذه الكلية الموسيقية التي تلمّ شتاتها في وحدة عضوية " (١٥) .

فهل الوحدة الموسيقية هي وحدها التي تربط أجزاء القصيدة الجاهلية ؟ وهل حقاً أن القصيدة الجاهلية مفككة ومشتتة ؟ وما من رابط لها سوى الوحدة الموسيقية ؟! لعل اليوسف غاب عن باله أن الوحدة الموسيقية التي يتحدث عنها، إنما توجد في كل نص موزون، فطبيعة الوزن بحد ذاتها هي موسيقى، ولكل بحر وزنه وموسيقاه، وبذلك فكل قصيدة سواء قديمة أم حديثة بالضرورة فيها وحدة موسيقية، وإذا استثنينا هذه الوحدة الموسيقية من القصيدة تصبح القصيدة الجاهلية على حد تعبير اليوسف مشتتة، مفككة الأجزاء. غير أن اليوسف ما يلبث أن يطرح مفهوماً آخر لوحدة القصيدة. ولعل هذا المفهوم أكثر صدقاً وكشفاً عن طبيعة الوحدة في القصيدة الجاهلية. ويقول اليوسف في معرض حديثه عن لامية الشنفرى : لعل المبدأ الفني العام الذي بُنيت وفقاً له اللامية - وربما الذي بني الشعر الجاهلي كله تقريباً على أساسه - وهو تحويل الانفعالات والمشاعر إلى حركة درامية منقسمة إلى فصول ومشاهد، تبدو غير مترابطة ترابطاً معيناً، غير أنه ترابط تحتاني لا يرى بالعين المجردة. ومن أهم موحدات القصيدة الجاهلية أن كافة شخصياتها وأحداثها معاً تتمحور حول مركز واحد هو نفس الشاعر (١٦) .

والمأمل في تحليل اليوسف للامية يلحظ أن القراءة التحتانية التي تحدث عنها إنما قصد بها التحليل النفسي، وهو يرى أن هذا التحليل النفسي هو وحده الذي يكشف عن وحدة القصيدة (١٧).

محمد زكي العشماوي:

يفرق العشماوي بين الوحدة العضوية بمفهومها الحديث ووحدة القصيدة الجاهلية. فهو يرى أن الشعر القديم تسوده وحدة يسميها (وحدة الصراع) من أجل البقاء، يقول العشماوي : " على وحدة الشعر التي كانت نتيجة طبيعية لوحدة الفكر والصراع والشخصية الإنسانية لا تعني أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحدة عضوية. فالفرق كبير بين وحدة الفكر التي تتبع من حياة ذات أبعاد خاصة وبين وحدة القصيدة التي هي تجسيد للحظة شعورية وموقف نفسي واحد " (١٨) .

غير أن العشماوي لا ينفي وجود الوحدة العضوية في بعض نماذج الشعر الجاهلي، غير أن هذه الوحدة لا تكشف عن نفسها صراحة، وإنما تُكشف من خلال التحليل الدقيق لهذا الشعر. ويطبق العشماوي مفهومه هذا على معلقة لبليد ويخلص

بنتيجة مؤداها أن هذه المعلقة تتمتع بالوحدة العضوية، في حين تفتقد معلقة إمري القيس لهذه الوحدة فيما يقول العشماوي (١٩) .

أما مفهوم الوحدة العضوية عند العشماوي فهو يعتمد بالدرجة الأساس على معطيات الخيال كما ورد عند كولردج . ويوضح العشماوي هذا المفهوم للوحدة العضوية بقوله : " يتضح لنا من كل ما سبق أن ما يسميه النقد الحديث بالوحدة العضوية ليس في الحقيقة إلا وحدة الصورة، ووحدة الصورة هي بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها، وعلى هذا فالوحدة العاطفية هي دليلنا على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني . ومعنى هذا أن الصور في داخل العمل الفني ما هي إلا تجسيد للتجربة أو للحظة الشعورية التي يعانيتها الفنان ... وإنما عندما نذكر هذه العبارات: الوحدة العضوية، أو الوحدة الفنية، أو الوحدة الشعورية، إنما نعني شيئاً واحداً هو هيمنة إحساس واحد أو لحظة شعورية واحدة أو رؤية نفسية ذات لون محدد على العمل الفني كله، وأن الصور الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئي والكلي هي وسيلة الفنان لتجسيد هذا الإحساس، وهي بالتالي وسيلة الناقد في اكتشاف هذا الإحساس ، أو تلك العاطفة أو هذه الرؤية التي يراها الشاعر للوجود أو للموقف الذي يعبر عنه " (٢٠) .

يوسف بكّار:

يقول د. بكّار : ليس المقصود بالوحدة في القصيدة أن تكون القصيدة أحادية الموضوع، أو أنها تحتوي على تجربة شعرية واحدة، أو عاطفة واحدة، وما إلى ذلك، لكن المقصود بالوحدة أن تتحقق في ظل أمرين : وحدة الغاية ووحدة الباعث على نظمها .

ويرى الدكتور بكّار أن الشعر القديم لا يخلو من الوحدة خلواً تاماً فيقول : " أما عن الوحدة في شعرنا القديم فإن القول بخلوه من الوحدة العضوية خلواً تاماً في حاجة إلى تعديل وتصحيح، لأن عدم إدراك القدماء لمفهوم الوحدة الحديث إدراكاً تاماً لا يعني خلو الشعر منها " (٢١) .

ويرى الدكتور بكّار : أن الوحدة العضوية يمكن أن تتحقق في القصيدة " في ظل أمرين : وحدة الغاية أو الهدف من نظمها، ووحدة الباعث أو الدافع الذي يدفع الشاعر لنظم القصيدة .

أما إذا تعددت البواعث أو سمح لها بالتعدد، أو شئت الشاعر مجهودة في محاولة تحقيق غايات مختلفة، فإن وحدتها العضوية تنهدم وتهدم تبعاً لذلك وحدتها الفنية " (٢٢) .

ويعرض الدكتور بكار بعض القوائد التي " تتمثل فيها الوحدة العضوية تمثيلاً كاملاً " (٢٣) . مثل قصيدة الحطيئة التي مطلعها :

**وطاوي ثلاث عاصب البطن مرمل
ببيداء لم يعرف بها ساكن رسماً**

وقصيدة ابن الرومي في صديقه أبي القاسم التوزي الشطرنجي وغيرها . ويرى د. بكار " أن الأسلوب القصصي عون كبير في ضبط الترابط والتلاحم بين أجزاء القصيدة " وأن لهذا العنصر دوراً فعالاً " في تحطيم وحدة البيت في الشعر العربي منذ عهد مبكر " (٢٤) .

ويرى د. بكار أن آراء النقاد العرب المحدثين حول الوحدة تنسحب في اتجاهات ثلاثة (٢٥):

١- اتجاه مع الشعر القديم، ويرى أنصار هذا الاتجاه أن الوحدة العضوية تتحقق في الشعر الجاهلي، كما تتحقق أكثر المفاهيم النقدية الحديثة فيه. ولعلمهم ظنوا أن حسن التخلص هو ما يحقق الوحدة العضوية في القصيدة، كما نلاحظ عند أحمد بدوي في كتابه : أسس النقد الأدبي عند العرب - كما ذكر سابقاً - .

٢- اتجاه ضد الشعر القديم، والقول بخلوه من الوحدة العضوية، ومن أكثر المفاهيم الحديثة، وأن الشعر القديم ما هو إلا مجموعة من أحجار ملونه مرمية على بساط ملون يمكن زحزحة أي حجر إلى أي جهة، ومع ذلك تظل الأحجار أحجاراً والقصيدة قصيدة، على حد تعبير نزار قباني. ولعل هؤلاء تأثروا بنظرية الأجناس التي تقول بتفكك العقل العربي .

٣- اتجاه نظر بموضوعية وتمعن، وقرأ واستقصى بحثاً عن النماذج التي يمكن أن تتوافر فيها الوحدة العضوية. ومن أنصار هذا الاتجاه الدكتور بكار نفسه والعشماوي والنويهي وغيرهم .

ويرى أنصار هذا الاتجاه أن القصيدة إذا انتظمها الخيط النفسي من أولها إلى آخرها ، أي إذا تحققت فيها الوحدة النفسية ووحدة الباعث والغرض، كانت القصيدة عندئذ قد حققت مفهوم الوحدة العضوية .

الوحدة في النقد القديم

يحسن بنا قبل أن نصدر حكماً على طبيعة الوحدة في الشعر القديم أن نتناول آراء عدد من النقاد القدامى، في محاولة منا لتلمس ماهية الوحدة في القصيدة الجاهلية.

ابن طباطبا:

نظر ابن طباطبا للشعر على أنه فصول كفصول الرسائل، ويحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه صلة لطيفة من غرض لآخر على حد تعبيره: " فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى ... فألطف تخلص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلاً به وممتزجاً معه " (٢٦) .

فالوحدة عند ابن طباطبا نتاج عمل ذهني منطقي، وقد ذكر ابن طباطبا مبدئين لتحقيق هذه الوحدة :

١- مبدأ التناسب : وهذا المبدأ يحقق للقصيدة المستوى المطلوب من الجمال .

٢- مبدأ التدرج المنطقي : وهو يقابل الترابط المعنوي عند ابن قتيبة .

يقول ابن طباطبا : " وينبغي للشاعر أن يتأمل شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتتنظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يحترز في ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو، ويفتقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله ؟ " (٢٧) .

إذاً فالوحدة عند ابن طباطبا تقوم على الربط بين فصول القصيدة وأجزائها، والملاءمة بينها، كما أنه يولي كبير اهتمامه للصياغة والنسج، فالقصيدة عنده : كيان نثري ينسج شعراً في تدرج صناعي خالص، كما ينسج الثوب مع الحرص الشديد على الربط عند الانتقال داخل القصيدة من موضوع إلى آخر .

إن تصور ابن طباطبا هذا للقصيدة أخذ به كثير من النقاد الذين جاؤوا بعده، فشبهوا القصيدة بالنسيج، وشبهوها بعمل الصائغ للخاتم، أو السوار خاصة عند عبد القاهر الجرجاني .

وأخيراً نقول إن مفهوم ابن طباطبا للوحدة لم يتجاوز مفهوم حسن التخلص، وما الوحدة عنده إلا ترابط الأجزاء والمواءمة بينها.

ابن قتيبة:

قال بالوحدة النفسية عند المتلقي، أي قدرة الشاعر على جذب انتباه السامع أولاً ليضعه في جو نفسي قابل لتلقي ما يجيء بعد ذلك. يقول ابن قتيبة : " إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين عنها ... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصباية والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء " (٢٨) .

وهذا الكلام لا يثبت للقصيدة نفسها وحدة، وقد أدرك ابن قتيبة ذلك من هنا نراه يقف عند وحدة داخلية تتمثل في التكافؤ بين الألفاظ والمعاني، ثم في الترابط بين كل بيت وما يليه فإذا فقد الترابط المعنوي جاء الشعر متكلفاً (٢٩) .

الحاتمي:

لعل الحاتمي قد اطلع على فكرة أرسطو في الوحدة لاسيما في تشبيهه إياها بجسد الإنسان، والمتأمل في تنظيرات الحاتمي للوحدة لا يكاد يجد فرقاً بين مفهوم أرسطو للوحدة ومفهوم الحاتمي لها، ولاسيما في قول الحاتمي : " فإن القصيدة مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفي معالم جماله " (٣٠) .

وعند التدقيق في بقية كلام الحاتمي الذي جاء توضيحاً لمفهوم الوحدة وإجراءاته التطبيقية لهذا المفهوم يلحظ بوضوح تخطيط الحاتمي في فهم مفهوم الوحدة كما ورد عند أرسطو، ويلحظ أن الحاتمي لم يفهم من الوحدة أكثر مما فهمه من فكرة حسن التخلص، فهو يتحدث عن ضرورة وصل أجزاء القصيدة بعضها ببعض، وحسن التخلص من غرض إلى آخر .

ابن رشيق:

لم يلتفت ابن رشيق إلى وحدة تجمع أوصال القصيدة كلها، من هنا ظل مفهوم الوحدة عنده محصوراً في وحدة البيت. يقول ابن رشيق: " ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض وأنا أستحسن كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير " (٣١) . غير أن المتأمل في طيات العمدة يلحظ في بعض المواضع تملل ابن رشيق من وحدة البيت وترحيبه بفكرة التضمين. وهذا خروج على وحدة البيت التي ينادي بها هنا، على أية حال فقد ظل ابن رشيق يدور حول وحدة البيت أو البيتين من خلال فكرة التضمين التي رحب بها، ولم يخرج في حديثه للحديث عن الوحدة في إطار القصيدة كاملة .

عبد القاهر الجرجاني:

تعد نظرية النظم للجرجاني أرقى نموذج فني للوحدة العضوية في النقد العربي القديم، لو أن صاحبها تجاوز تطبيقها على البيت والبيتين، غير أن الجرجاني اقتصر في تطبيق نظريته على الجملة أو البيت وفي الأكثر على البيتين في القصيدة.

والمدقق في أسرار البلاغة وإعجاز القرآن يلحظ أن الجرجاني قد أجاد في خلق الترابط العضوي بين الألفاظ والمعاني في الجملة أو في البيت، وتنبه على ما يسمى ب(معنى المعنى) . وقد ربط ربطاً دقيقاً بين المعنى الظاهر للجملة (الغرض) ومعنى المعنى (المعنى الشعري) على حد تعبيره. وكشف أن البلاغة لا تكون بالألفاظ وحدها، كما لا تكون بالمعاني وحدها أيضاً، وإنما توجد في الترابط والتلاحم بين اللفظ والمعنى وترابط سائر مفردات الجملة لفظياً ودلالياً .

غير أن الجرجاني لم يوسع هذا المفهوم للترابط والتلاحم ليشمل بنية القصيدة كلها، ولو أنه فعل ذلك لكان بحق أول ناقد عربي قديم يطبق مفهوم الوحدة العضوية تماماً كما وردت عند أرسطو ومن بعده من نقاد الغرب أمثال كولردج. فالرجل كان حاذقاً في فهم أرسطو والإفادة منه إفادة تمثل واستلهم، لا إفادة تقليد ونقل .

حازم القرطاجني:

يعد حازم أول ناقد عربي قديم يتحدث عن الوحدة في القصيدة كاملة، لا عن وحدة الجملة والبيت والبيتين، وأول ناقد يكون عنده التحام الأجزاء والتتامها في القصيدة كلها .

وهذا التصور للوحدة أنضج وأعمق من تصور سابقه، كما رأينا، غير أن حازماً لم يكن يتحدث عن مفهوم الوحدة العضوية كما يفهمها النقد الحديث. والمتأمل في منهاج حازم يلحظ أن الرجل لم يخرج بشكل أو آخر عن مفهوم فكرة حسن التخلص بين أجزاء القصيدة. فهو يطلب من الشاعر أن يمهّد في نهاية كل غرض للغرض التالي، وأن تكون رؤوس الفصول (٣٢) - بتعبيره - متناسبة مع نهايات الغرض السابق لها. وهذا ما سماه حازم بالتحجيل والتسويم (٣٣) كما أنه يطلب من الشاعر أن يكون البيت الشعري مترابطاً مع البيت التالي له، وأن يكون شطر البيت مترابطاً مع شطره الآخر . وبذلك تكون موضوعات القصيدة مثل " حبات العقد " (٣٤) كل حبة تنظم إلى جوار أختها بسلك أو خيط هو الشكل المحقق بالوزن والقافية .

إذاً فالوحدة عند حازم هي وحدة منطقية متدرجة، حيث أن كل موضوع يفضي إلى أخيه. وقد سماها كل من جابر عصفور وشكري عياد وإحسان عباس : " وحدة تسلسلية " (٣٥). أو ما يفيد هذه الدلالة (٣٦) .

وبعد هذا الاستعراض السريع لآراء النقاد القدامى حول وحدة القصيدة العربية القديمة يظهر بوضوح أن النقد القديم لم يلتفت إلى مفهوم الوحدة العضوية كما طرحها النقد الحديث، رغم إطلاع بعض النقاد على فكرة أرسطو في الوحدة، غير أنهم قد حصروا فهمهم لهذه الفكرة في ضوء ما تعارفوا عليه ب (حسن التخلص) ولهذا لم يتناف بناء القصيدة الجاهلية في فهمهم مع تأليف المعاني في الوحدة العامة كما دعا إليه أمثال ابن طباطبا (٣٧) .

فالنقد القديم لم يلتفت إلى بناء القصيدة بوصفها وحدة كلية، وإنما نظر إليها من خلال قضايا جزئية محددة، وصبّ جلّ اهتمامه على البيت أو البيتين. ويمكن أن نفسر ذلك كله في ضوء العوامل والمعطيات التالية :

أولاً : إن جهد النقد بشكل عام قد انصب على القصيدة في ضوء القصيدة الجاهلية متعددة الأغراض، ومن هنا فقد تركز اهتمامهم على صلة هذه الأغراض بعضها ببعض من خلال ما تعارفوا عليه ب (حسن التخلص) .

ثانياً : انشغال النقد بقضايا نقدية أخرى، ولاسيما ما يتصل بقضايا الإعجاز في القرآن الكريم. ومن أهم القضايا التي شغلت النقد آنذاك قضية اللفظ والمعنى، وقضية الصدق والكذب، وقضية السرقات الشعرية، وغيرها، حيث استنفدت هذه القضايا جلَّ جهد النقد .

ثالثاً : انشغال النقد بقضية الجديد والقديم، وما ترتب على ذلك من معارك نقدية وخصومات حول مذاهب معينة، مثل مذهب أبي تمام، وحول شعراء معينين مثل المتنبي على سبيل المثال .

رابعاً : إن القدماء كانوا يقنون ويضعون المعايير وليس للشعر حسب، وإنما للنثر أيضاً، من ذلك مثلاً ما نجده عند ابن طباطبغا، عندما عدَّ فصول القصيدة مثل فصول الخطبة .

خامساً: قضية الوحدة لم تكن مطروحة، قضية نقدية، لعصور طويلة، وكان الجو السائد والاتفاق المتعارف عليه : وحدة البيت طوال عدة قرون. وهذا يكشف عن الثبات الشديد حول إجماع الرأي على وحدة البيت. فقضية الوحدة لم تشغل بال النقد القدامى .

وكما لاحظنا في استعراض آراء النقد القدامى، فإن بوادر الخروج على الإجماع حول وحدة البيت إنما بدأ بحلول القرن الخامس عندما رحب الجرجاني وابن رشيق بفكرة التضمين، فكان هذا كسراً لوحدة البيت المجمع عليها، غير أن الوحدة التي تحدث عنها الجرجاني خاصة، ومن بعده ابن الأثير وحازم حول فكرة التضمين إنما هي وحدة شكلية لم ترق إلى وحدة القصيدة كاملة .

سادساً : إن الوحدة العضوية فن طارئ على الشعر الغنائي، وكما لاحظنا سابقاً فإن أصل الفكرة يعود لأرسطو في كتابة فن الشعر، وقد ذكرها أرسطو في معرض حديثه عن الشعر التمثيلي والمسرحي، وليس في إطار الشعر الغنائي .

ومن هنا نلاحظ أن القصائد التي يغلب فيها العنصر القصصي الدرامي يكون تلمس الوحدة العضوية فيها أكثر يسراً ، أما الشعر الغنائي فهو شعر عاطفي وإنه

دقائق من الأحاسيس والمشاعر التي لا يمكن ضبطها بشكل دقيق. فالأحاسيس والمشاعر لا يمكن التحكم بها والسيطرة عليها .

الخلاصة : رأي الباحث حول الوحدة في القصيدة الجاهلية

إن القصيدة الجاهلية في الغالب متعددة الأغراض، غير أن الشاعر الجاهلي كان واعياً تمام الوعي لهذا التعدد، ولعله كان يقصد إليه قصداً. فالنص الشعري الجاهلي كان نصاً مراوفاً في حالات كثيرة، ولا يكاد يكشف عن نفسه وحقيقته إلا بعد القراءة الدقيقة السابرة التي تستطيع أن تستجلي الروابط والعلائق بين أجزائه. وعندئذ تتكشف حقيقة هذا النص وحقيقة ذاك التعدد. الذي ينبع من منبع واحد وينبهر جميعه في بوتقه واحدة متألفة متجانسة تؤدي جميعها إلى هدف واحد يتمحور حول رؤية الشاعر وموقفه من الحياة. من هنا نرجع القول إن الشعر الجاهلي لا يخلو من وحدة ما، غير أن قصور استكشاف هذه الوحدة لا يقلل من شأن هذه الوحدة ، ولا ينفيها عن القصيدة الجاهلية.

فكل نص جاهلي يحمل رؤية خاصة للعالم، وكل قصيدة جاهلية فيها وحدة من نوع خاص. فالقصيدة الجاهلية ليست مفككة أو مشظاة، كما زعم البعض، لكنها قصيدة مترابطة الأجزاء متلاحمة الأوصال، وأهم ما تقوم عليه هذه الوحدة هو عنصر التماسك وعنصر الانسجام، ولا بد أن يكون هذان العنصران مسوّغين في القصيدة. أي أن القصيدة الجاهلية تمثل تنامياً وتطوراً، فلا تتطوي على زوائد أو فضلات، إنما هو تعالق وتشابك وتلاحم .

من هنا تضحى قضية تعدد الأغراض في القصيدة الجاهلية ليست هي معيار وجود الوحدة أو عدم وجودها. فقد تكون القصيدة أحادية الموضوع وتخلو من الوحدة، وفي المقابل قد تكون متعددة الأغراض وتتجلى فيها الوحدة بشكل كبير . وثمة من النقد من التفت إلى مفهوم هذه الوحدة في القصيدة الجاهلية تطبيقاً لا تنظيراً، فكانت التفاتته بارعة ، إذ إنها حققت أكثر من غاية في آنٍ واحد. فهي من جانب كانت رداً غير مباشر على كل المزايع حول تفكك القصيدة القديمة، ومن جانب ثانٍ كشفت عن جمالية النص العربي القديم، وعقلية الشاعر الجاهلي، وطريقته التحليلية في التفكير بالنص الشعري ونسجه. ومن جانب آخر كشفت أن النص الشعري القديم إنما هو نص شعري خصب ومراوغ، ولا يكاد يُسلم نفسه

للقرارات السريعة العابرة. ومن هنا تأتت ضرورة معايشة النص وقراءته قراءة دقيقة سابرة، فكانت مثل هذه القرارات تؤصل لمنهج جديد، أو على الأقل لمنهج ما، في قراءة النص الشعري الجاهلي. ولا أدلّ على ملامح هذا المنهج من قراءات الدكتور موسى ربابعة في كتابه : قراءة النص الشعري الجاهلي. ولنقتبس النص التالي من كتابه المذكور بغية الوقوف على ملامح هذا المنهج المؤدي في النهاية إلى استكشاف وحدة القصيدة الجاهلية .

يقول د. موسى ربابعة : " إن النظرة إلى القصيدة على أنها مكونة من شرائع لا رابط بينها نظرة فيها شيء من التجني على خصوصية هذا الشعر، وذلك لأن التعامل مع النص الجاهلي يمتلك خصوصية في كون هذا الشعر مبنياً من مجموعة من الموضوعات أو الأغراض وأن النظرة إلى كل غرض على حدة يعزز تشظي القصيدة وتفككها. لذلك ينبغي أن ينظر إلى هذه الأغراض في إطار البناء الكلي أو الرؤية الكلية للنص .

وفي ضوء هذا ينبغي التعامل مع النص الشعري الجاهلي على أنه بناء من نوع خاص من مجموعة من الشرائع، وهي شرائع لا ينبغي أن يُنظر إليها على أنها منفصلة أو معزولة عن بعضها، وإنما هي مترابطة ومتشابكة ومتداخلة على وفق التصور الكلي للقصيدة، ويبدو التشكيل الشعري فيها متضمناً رؤية لا يسعى الشاعر للتعبير عنها مباشرة، وإنما يجسدها بأسلوب يرتفع عن مستوى المباشر والتقريبية " (٣٨) .

وهكذا ننتهي إلى أن القصيدة الجاهلية لا تخلو من وحدة معينة مهما تعددت أغراضها وشرائعها ، وأن تعدد هذه الأغراض أو عدمه ليس هو معيار وجود الوحدة أو عدم وجودها، وأن هذه الوحدة لا تكشف عن نفسها إلا من خلال القراءة الدقيقة السابرة التي تحاول أن تبحث عن عناصر الربط والتماسك والتداخل بين أغراض القصيدة، سواء ما تعلق منها بالشكل أو ما تعلق بالمضمون. وفي ضوء هذا التصور تصبح القصيدة الجاهلية كلاً متماسكاً تتبع من منبع واحد يتمحور حول رؤية الشاعر الخاصة وموقفه من الوجود من حوله، وتصب كذلك في مصب واحد يرمي إليه الشاعر. وبناء على ما تقدم فإن القصيدة الجاهلية ترفض أن يدخلها أية زوائد أو مقدمات، وكل جزء فيها يخدم جانباً من جوانب تجربة الشاعر

ورؤيته. وهكذا تنمو القصيدة نمواً داخلياً موحياً ومصوراً لأبعاد تجربة الشاعر لا مقررأ لها أو مصرحاً بها .

ثانياً: الدراسة التطبيقية

أشرت فيما مضى أن القصيدة الجاهلية تمتلك وحدة من نوع خاص، رغم تعدد شرائحها ولوحاتها، وأن هذا التعدد يُردّ إلى منبع واحد لدى الشاعر وينصهر في مجموعه في بوتقة واحدة تصب في هدف واحد من خلال التشكيل الشعري للقصيدة الذي يكشف عن رؤية الشاعر للوجود وللآخر .

غير أن هذه الوحدة لا تكشف عن نفسها إلا بالقراءة السابرة التي تستكشف الروابط والعلائق بين أوصال القصيدة وأجزائها، وبالتالي فإن الوحدة تتبلور وتظهر وفق التصور الكلي للقصيدة .

وفي هذه الدراسة المتواضعة قد تناولت قصيدة لزهير بن أبي سلمى، دراسةً وتحليلاً، وهذه القصيدة لم يُكتب في تحليلها حرف واحد - حسب ما أعلم على الأقل - وهي قصيدة دالية يمدح فيها هرم بن سنان بن أبي حارثة المري ومطلعها:

غشيتُ دياراً بالبقيع فتهمد دوارس قد أقوين من أمّ معبد *

وسأكتفي بهذه القصيدة، نموذجاً تطبيقياً، لمفهوم الوحدة في القصيدة الجاهلية كونها تؤدي الغاية وتوفي الغرض .

تتشكل هذه القصيدة من لوحات أربع: الطلل والناقة والبقرة الوحشية والمدح. والمتأمل في هذه اللوحات يلحظ أنها تشكل في مجموعها رؤية الشاعر للوجود من حوله وللآخر. وتكشف بوضوح عن موقف الشاعر الجاهلي من ثنائية الحياة والموت. وتترأى هذه الرؤية من خلال التشكيل الشعري للقصيدة بكل لوحاتها وأجزائها. كما نلاحظ من خلال دراسة القصيدة- أنظر القصيدة في نهاية الدراسة-.

تبدأ القصيدة بلوحة الطلل، ويستهلها الشاعر بالفعل (غشي) (٤٠)، وكأن الشاعر جعل من نفسه غشاً أسدله على هذه الديار، أنه يريد أن يحيط بكل أجزاء المكان، ويتغشاها، وهذا يكشف عن شوقه وحنينه لهذا المكان. غير أن المكان قد تغير، وتبدلت أحواله، لقد أصبح مكاناً مقفراً دارساً، والعفاء والجذب يغطي كل

أرجائه، وتنتشر فيه كل إحياءات الموت والانمحاء والانطماس، لقد أصبح مهجوراً خرباً تتجاوب فيه الرياح، لقد رحلت عنه الحبيبة أم معبد، ولم يبق فيه سوى الأعواد الجافة المتلبدة فوق بعضها بعضاً وحجارة الموقد، الأثافي المغيرة التي تطاول عليها زمن العفاء والانمحاء والخواء .

ولعل الشاعر يعتمد بقاء الأثافي خوالد في الديار المقفرة رغبة منه في بصيص أمل يبرز يوماً، ويذكر بالحياة الإنسانية التي كانت تعمّر المكان، وقد تعمّره فيما بعد. غير أن إحياءات الموت والعفاء التي خلعتها الشاعر على المكان تظل هي الواقع المعيش الآن بالنسبة للشاعر. وأنظر إلى قوله (أريت بها الأرواح) جمع ريح على أرواح، وهي تجمع على رياح، غير أن أرواح توحي بدلالات جديدة وكأن هذا المكان المقفر قد أصبح مكاناً للأرواح - جمع روح - وتصور ما توحيه هذه الدلالة من معانٍ قد تتصل بالموت وقد تتصل بالمجهول وما إلى ذلك، بعد أن كان هذا المكان مخصباً حياً تعمّره الحياة الإنسانية، وتقيم فيه أم معبد . والآن أصبح مكاناً قفراً لا حياة فيه، بل إن كل دلالات الموت تنتشر فيه، وذلك كله يجعل علاقة الشاعر بالمكان علاقة قلق متصدعة تدفع الشاعر للانفصال عنه، ويعمّق إحساس الشاعر بضرورة الانفصال عن المكان انقطاع الحوار بين الشاعر والمكان (فلما رأيت أنها لا تجيبني) .

وهل يستطيع الشاعر أن يعيش وسط هذا العفاء والموت المترامي في أرجاء المكان؟! من هنا تصل القصيدة إلى نقطة معتمة، ولا بد للشاعر من الانفصال والرحيل والبحث عن مقابل لهذا الموات والانمحاء والعفاء الشامل. وهكذا تضحي الخطوة التالية متعاقبة ومتداخلة مع الوضع الراهن للشاعر، وتنمو القصيدة في هذا الاتجاه نمواً طبيعياً تفرضه طبيعة التجربة المعيشة للشاعر، إذ إن الشاعر قد وصل إلى مرحلة نفسية مدمرة جراء ما وجده من تغير حال المكان، ولا بد له من إيجاد البديل والمعوض الذي يعيد إليه توازنه النفسي، بعد أن أصبحت علاقته مع المكان علاقة مهزوزة متصدعة. ولما كانت التجربة الشعرية للشاعر لم تكتمل بعد تضحي اللوحة القادمة من القصيدة تنامياً طبيعياً لهذه التجربة وللقصيدة معاً. وليس فضلة أو زائدة حشرها الشاعر في القصيدة حشراً .

وقبل تناول هذه اللوحة نلاحظ أن لوحة الطلل تتربط وتتعلق مع نفسها ومع اللوحة التالية شكلاً ومضموناً. فقد رأينا أن الشاعر قد أصرّ على شمولية فعل العفاء على المكان كله، فأصبح العفاء والموت والخواء يوحد بين كل أرجاء المكان، وأصبح المكان خرباً لا يجيب. وشكلياً يلحظ ارتباط الأبيات وتداخلها مع بعضها بعضاً. فالبيت الثاني يتصل بالأول ويتعلق به من خلال الضمائر العائدة على الديار في كل من (أريت، وبها). وكذا فإن البيت الثالث يتصل بسابقه من خلال الاستثناء والعطف، فالبيت الثالث هو المستثنى وسابقه المستثنى منه، وهو في الوقت ذاته معطوف على سابقه، كما تتصل هذه اللوحة مع اللوحة التالية لها، وهي لوحة الناقة، اتصالاً مضمونياً وشكلياً، أما على المستوى المضموني، فقد أشرنا أن علاقة الشاعر أصبحت مع المكان علاقة مهزوزة، وأصبحت كل دلالات الحياة في المكان مفقودة، وفي المقابل انتشرت كل دلالات الموت والعفاء، فأحس الشاعر بغريته عن المكان، وغربة المكان عنه، وفي ضوء ذلك يضحى انفصاله عن المكان أمراً محتتماً. فالنفس لا تطيق الشعور القاتل بالغربة، ولا تستطيع العيش وسط الموت، لذا كان لا بد من الرحيل والبحث عن البديل. من هنا كانت الرحلة امتداداً عضوياً ومضمونياً للتجربة وللقصيدة.

وعلى المستوى الشكلي، فإن اللوحة الأولى (الطلل) تتصل باللوحة الثانية (الرحلة/ الناقة) اتصالاً وثيقاً من خلال الشرط وجوابه. فاللوحة الأولى تشكل فعل الشرط والثانية تشكل جوابه (فلما رأت أنها لا تجيبني نهضت إلى وجناء). وهكذا فإن التشكيل الشعري، شكلاً ومضموناً، للقصيدة ينمو ويمتد مبلوراً رؤية الشاعر وموقفه تجاه الحياة. وما أن تكتمل القصيدة حتى تكتمل ملامح هذه الرؤية. وبالتالي فإن هذه الرؤية تتوزع ملامحها في كل لوحات القصيدة وأجزائها. ولكنها تظل محكومة بمنبع واحد، وتؤدي في النهاية إلى هدف واحد. وهذا من أخص الخصائص التي تحقق للقصيدة الوحدة والترابط، بغض النظر عن تسمية هذه الوحدة، ولكنها وحدة من نوع ما كما سماها الدكتور موسى رابعة. وحدة تقوم على التماهي والتماسك والانسجام، وتلفظ الزائد والمقحم .

والمأمل في لوحة الناقة يلحظ أنها لوحة مشرقة ترفل بكل معاني الحياة والحيوية والعطاء، على النقيض تماماً من سابقتها التي كانت تفيض بكل معاني

الموت والعفاء. ولعل هذه الثنائية: الحياة والموت تعكس بشكل خاص طبيعة حياة الشاعر الجاهلي التي لم تكن تلبث على حال واحدة. بل وتعكس طبيعة الحياة بشكل عام التي لها وجهان نقيضان: وجه مشرق وآخر معتم .

إن هذه التناقض بين لوحة الطلل ولوحة الناقة يشكل بحد ذاته نوعاً آخر من التعالق والتشابك للقصيدة، ويعقد الصلة الوثيقة بين هاتين اللوحتين عندما تصبحان تمثلاً وجهي الحياة المتلازمين المترابطين .

وإذا كانت لوحة الطلل تسودها وتوحدها ملامح العفاء والموت والانمحاء فإن لوحة الناقة تسودها كل دلالات الحياة والتجدد والعطاء، فهذه الناقة ناقة ضخمة شديدة (وجناء كالفحل جلد) بل إنها ناقة كالجمال (جمالية) عظيمة مكتملة الخلق، ولذا فهي ناقة يُعتمد عليها.

لقد أصر الشاعر على أن يرسم لناقته صورة مثالية في الكمال والسرعة والنشاط والنجاة. وهذه كلها دلالات نقیضة لدلالات لوحة الطلل، وبالتالي فهي تشكل المقابل النفسي لمعاناته وصدمته العنيفة أمام تهدم الطلل، فهذه الناقة هي التي يرحل عليها خلاصاً من موات الطلل وتهدمه .

وإذا تأملت هذه اللوحة تلحظ ترابطها وتعالقها شكلاً ومضموناً. فهي صورة متصلة متنامية كل بيت فيها يكشف جانباً من جوانب هذه الناقة. فبدأ الشاعر الصورة بوصف ناقته بأنها جمالية، ثم أخذ في الأبيات التالية يفصل هذه الصفة، ورويداً رويداً بدأت تتخلق هذه الناقة وصفاتها في الأبيات، فكشف الشاعر أولاً عن عظيم خلقها، ثم عن قدرتها غير المتناهية على السير، وأكثر من ذلك أنها ناقة قد تُجهد نفسك وأنت تستحثها على السير والسرعة ولا تستطيع أن تستنفد كل طاقتها وسرعته. ومع تنامي الصورة تلحظ صفات جديدة لهذه الناقة، فهي ناقة قوية وصبورة أيضاً، وهي ناقة بكر لم يجامعها ذكر ولم تحبل أو ترضع :

وتلوي بريان العسيب ثمره على فرج محروم الشراب مُجدد

وهذه الصفات تزيدها قوة وحيوية ونشاطاً، ولاحظ قوله (ريان) وما تحمله هذه الكلمة من دلالات الحياة والحيوية وإحياء الارتواء. وكلها إحياءات ودلالات نقيضة لإحياءات ودلالات لوحة الطلل .

ومع تمام صورة الناقاة تكون خلاصة صفات هذه الناقاة، إذ إن مثل هذه الناقاة العظيمة الخلق والقدرة لهي ناقة قادرة على أن تصل بصاحبها إلى غايته وتتجو به من كل ما يغتاله ويهلكه من مخاطر وأغوال وغير ذلك :

تبادر أغوال العشي وتتقي غلالة ملوي من الفدّ محصد

وما يريد المرؤ إلا أن ينجو من الموت والهلاك؟! ولاسيما إذا تذكرنا طبيعة الحياة الجاهلية التي كانت محاطة بالموت والمهلك، كما رأينا في لوحة الطلل . إذاً فالشاعر يلوذ بهذه الناقاة العظيمة. ولنستبق نمو القصيدة ومجريات تجربتها ونتأمل في بعض الصفات التي خلعتها الشاعر على الممدوح، فنلاحظ بوضوح تناغم هذه الصفات وترابطها بين لوحة الممدوح ولوحة الناقاة، والممدوح هو الغاية التي تنتهي بها رحلة الشاعر في هذه القصيدة. ولعل هذه يدعو إلى الظن بأن الناقاة بصفاتها تلك إنما هي إحدى الموازيات للممدوح بصفاته وقدرته على أن يعيد للحياة بهجتها وينجي من يلوذ به .

غير أن المتأمل في لوحة الناقاة، على عظمتها وقدرتها، يلحظ أنها كانت تتقي ضربات السوط، فكيف يتفق ذلك مع الزعم أنها موازية للممدوح؟! يأخذ هذا الكلام اعتباره إذا خرجنا من دائرة المنطق والعقل في محاكمة الشعر، إذ إن العقل يقول : إن الناقاة من الطبيعي أن تتقي ضربات السوط، غير أن هذا القول يفقد معناه إذا نظرنا للشعر على أنه يظل في جانب منه يحمل دلالات قصدية ورمزية معينة. فنقول إن صفات الكمال والعظمة وهدوء الحياة لا تدوم في مفهوم الحياة الجاهلية، خاصة وإن هاجساً ما يظل يتقل صدر الفرد الجاهلي، لكن ما هو الهاجس الذي يتقل صدر الممدوح وهو القادر على أن يُعيد للحياة هشاشتها وحيويتها من وجهة نظر الشاعر؟! وهل سنجد في لوحة الممدوح ما يؤيد أن ثمة هاجساً ما يتقل صدره أصلاً؟! هذا ما ستجيب عنه لوحة الممدوح - فيما بعد - .

على أية حال فإن صورة الناقة تظل صورة مترابطة الأوصال، إذ إن الناقة قد تحلّت في القصيدة من خلال مجموعة هذه الأبيات، والتي تناثرت خلالها صفات الناقة وخصائصها، كما لاحظنا. فكان كل بيت في اللوحة يقدم جانباً من صفات الناقة حتى إذا اكتملت هذه الصفات وظهرت الناقة بكامل خلقها وصفاتها ودورها في القصيدة انفتحت القصيدة على جانب آخر من جوانب تجربة الشاعر ورؤيته وموقفه من الحياة بوجهيها المتناقضين .

وإذا كانت القصيدة تمثل رؤية الشاعر وموقفه من الحياة، وتصوّر طبيعته هذه الحياة بوجهيها النقيضين المتلازمين. فابتدأ بلوحة الطلل القائمة، ثم لوحة الناقة المشرقة، فإننا نراه في لوحة البقرة الوحشية يصوّر حركية هذه الحياة تصويراً قصصياً درامياً. والتي تحمل في طياتها درامية الحياة الجاهلية وحركيتها وطبيعتها، وفي الوقت ذاته تكشف عن رؤية الشاعر لهذه الحياة .

ولوحة البقرة الوحشية أطول لوحات القصيدة، وأكثرها حركة، وأوضحها تصويراً، وهي تترايط وتتداخل شكلاً ومضموناً مع لوحة الناقة خاصة والقصيدة عامة . فعلى المستوى الشكلي تتماسك هذه اللوحة وتتعلق مع لوحة الناقة من خلال علاقة التشبيه، فلوحة الناقة هي المشبه ولوحة البقرة الوحشية هي المشبه به، وبنائياً لا ينفصل المشبه عن المشبه به. أما على المستوى المضموني فقد أوضحنا أن هذه اللوحة تعكس وجهاً من وجوه تجربة الشاعر ورؤيته للحياة وحركية هذه الحياة. ولعل تحليل هذه اللوحة سيكشف عن تفصيل ذلك، ومدى تعالق هذه اللوحة بنسيج القصيدة بشكل عام.

لعل العنصر القصصي من أهم العناصر الفنية التي تحقق للعمل الأدبي ترابطه وتماسكه وانسجامه، ولوحة البقرة الوحشية تتوافر فيها بعض العناصر القصصية التي تتقدم من خلالها قصة البقرة الوحشية، ونتعرف على أبعادها وخصائصها، وإن كانت هذه القصة متكررة في كثير من قصائد الشعر الجاهلي. ولعل هذا التكرار في حد ذاته يحمل مغزى هذه القصة ودلالاته، والمتمثل في تصوير حركية الحياة الجاهلية ودراميتها من خلال إسقاطها على عالم الحيوان، واستعارة العالم الحيواني إلى العالم الإنساني، وصياغته صياغة شعرية موحية بأبعاد رؤية الشاعر وموقفه من الحياة والآخر .

ولنتأمل معطيات هذه اللوحة إذ تبدأ بتصوير بقرة وحشية مذعورة قطعت مسافات متتالية من الصحاري برفقة ولدها (أم فرقد) وفي لحظة من اللحظات تغفل هذه البقرة عن صغيرها وتذهب للرعي فتتسلل إليه السباع في مأمنه وتمزقه إرباً إرباً، ولا تترك منه سوى قطع من اللحم والجلد مضرجة بالدماء، وسرعان ما تعود الأم إلى صغيرها لكن بعد فوات الأوان ، وما أن ترى بقاياها حتى تدرك عظم المأساة التي لحقت بها وبصغيرها، غير أن المشهد الدرامي لا يتوقف عند هذا الحد، فما تكاد البقرة تدرك حقيقة هذه المأساة حتى تجد نفسها محاطة بالرماة وكلابهم من كل جانب، وعندئذ أدركت حقيقة الموت الذي كاد يطبق عليها، كما أنه لتوه أطبق على ولدها. فحزمت أمرها ورأت أنه لا بد من العمل والمواجهة وإلا فقدت حياتها في لحظات قليلة. فصاولت وحاولت وأثارت الغبار حول نفسها حتى احتجبت تماماً عن أعين الرماة، وولت هاربة بقوائمها السريعة وقرونها الحادة التي تذود بها الكلاب عن نفسها.

وظلت تسير ثلاثة أيام وليالٍ متواصلة في الصحراء إلى أن انتهت رحلتها الفاجعة إلى الممدوح. أليست هذه القصة توحى بطبيعة الحياة الجاهلية، وما يتهدها من أخطار؟! إن الشاعر لم يحشر هذه القصة في قصيدته خشراً، لكنه قصد إليها قصداً، وحملها رؤيته وموقفه لطبيعة حياته المهددة في الأخطار في هذه الصحراء المقفرة .

والمتأمل في فحوى هذه اللوحة يلحظ أنها تشع بكل أبعاد رؤية الشاعر، فالحياة مليئة بالأخطار المتربصة بالمرء من كل جانب، والغفلة، حتى للحظات قليلة، تنطوي على عواقب جسيمة، كما رأينا في غفلة البقرة عن ولدها، حتى ولو كانت هذه الغفلة في سبيل كسب المعاش، وما يسد رمق الحياة. ويلمّح الشاعر إلى ضرورة العمل والمقاومة وعدم الاستسلام للأمر الواقع. فالمحافظة على الحياة تقتضي العمل والتضحية واتخاذ القرار، كما رأينا في تصرف البقرة .

فالشاعر قد استعار هذا الموقف الدرامي وحملته رؤيته وموقفه. من هنا نرى الشاعر يجسد الكثير من العناصر الدرامية التي تعطي المشهد حيوية وحركة كي يكون أكثر قدرة وإيحاءً برؤية الشاعر. فيقف عند مشهد صغير البقرة وهو ممزق أشلاء، فيصور قطع اللحم والجلد الملطخة بالدماء، والطيور تحجل حولها إمعاناً منه

في تصوير عمق المأساة وفجاعتها، وتلميحاً منه بأن المأساة إذا وقعت لا سبيل أبداً لدربها، وأن الذي فقد لن يعود أبداً. وفي هذه اللحظات المأساوية يتطور المشهد الدرامي بظهور الرماة وكلابهم حول البقرة، وهنا يلجأ الشاعر لتصوير هذه اللحظات العصبية التي تواجه البقرة وما ينتابها من مشاعر ورؤية، وكيف اتخذت قرارها بالتصدي ورفض الاستسلام :

فأنفذها من غمرة الموت أنها رأت أنها إن تنتظر النبل تُقصِد

وبذلك يكتسب هذه المشهد الدرامي الكثير من العناصر الدرامية الفنية، ويلتحم في البناء الفني للقصيدة التحاماً عضوياً وفنياً، ويصبح أكثر قدرة على الإيحاء بأبعاد رؤية الشاعر نفسه، وما يَمُور في حنايا نفسه من هواجس وأحاسيس وأفكار في آن واحد .

وكما أشرنا فيما مضى، فالشاعر يرى أن للحياة وجهين متلازمين، وكى يستطيع أن يحقق الوجه المشرق منها فإنه يتحتم عليه أن يعمل ويبدل المزيد من التضحية ويتحلى باليقظة والرؤية الدقيقة للأشياء، وإلا طوته أخطار الحياة وساد حياته الوجه الآخر للحياة .

وهكذا تظل هذه الثنائية الحياة والموت تتراءى من خلال لوحات القصيدة جميعها، وتظل ملامح هذه الرؤية تجمع بين أوصال القصيدة ولوحاتها المختلفة. وكلما سرنا مع القصيدة لحظنا تناميها وترايط أجزائها وتداخلها مع بعضها بعضاً . فهذه البقرة بعد فقد ولدها وشعورها العميق بالإحباط والموت الذي يطاردها هي نفسها أيضاً لا بد من من تلوذ إليه وتحتمي به بعد سلسلة الاحباطات التي واجهتها. من هنا نراها تخرج في رحلة شاقة عبر الصحاري وتسير أياماً إلى أن تصل الممدوح، تلك القوة الجبارة التي تتحدى الأعداء. من هنا نرى القصيدة تستشرف اللوحة الأخيرة فيها: لوحة الممدوح . فالشاعر الذي رحل من أطلاله الخربة على ناقته العظيمة التي تشبه هذه البقرة بعد سلسلة الاحباطات والهزات النفسية والصراعات التي واجهته يصل أخيراً إلى نهاية المطاف إلى الممدوح، هذه الفارس الشجاع الكريم القائم على أمر القبيلة، حامي الضعفاء، والقائم على حاجتهم في السنين المفقرة .

إذاً فلوحة الممدوح تقف في مواجهة واقع الشاعر المأساوي، فالممدوح هو مَنْ يعيد للحياة هشاشتها، ويعيد للمفجوع أمنه واستقراره، ويطعم الجائع، ويحمي الخائف.

وهكذا فالشاعر يرى في صورة الممدوح تعويضاً لكل الفقد والعفاء والمصاعب والإحباط الذي ألمّ به. إنها الصورة المشرقة للحياة، صورة الخير والعطاء والكرم والقوة، في مقابل الوجه الآخر للحياة : صورة الموت والعفاء والجذب . وهذه هي طبيعة الحياة الجاهلية وما يعترئها من تقلبات وتناقضات طرحتها القصيدة عبر لوحاتها المختلفة .

وفي أوج هذه الصورة المشرقة التي طرحها الشاعر للممدوح نلاحظ أنه لم يستطع أن يتخلص من هاجس الموت الذي يطبق على صدره، فيرى الموت كما طارده من قبل، فإنه يطارد هذا الممدوح أيضاً، رغم كل هذه الصفات العظيمة والحميدة التي خلعها عليه. وهذا يذكرنا بما أشرنا إليه سابقاً في لوحة الناقة التي تتمتع بقوة عظيمة ولكنها تظل تخشى ضربات السوط التي تلاحقها. فكأن الشاعر لا يستطيع إطلاقاً أن ينسى أن للحياة وجهين متلازمين متناقضين .

ومن هنا نراه يقرر أن الموت لا بدّ وأنه آتٍ، وأنه سوف يطوي هذا الممدوح كما طوى غيره، رغم عظمة هذا الممدوح :

ترؤد إلى يوم الممات فإنه ولو كرهته النفس آخر موعد

وهكذا تظل هذه اللوحة تشي بحق برؤية الشاعر وموقفه. فهو على خلاف بعض قصائد المدح التي كانت ترى في الممدوح الصورة المشرقة للحياة وتنتهي. لم يشأ الشاعر أن ينتهي عند هذا الحد، لكن حتى في هذه الصورة المشرقة أصرّ على تضمينها رؤيته وموقفه من الحياة، والتي ترى أن للحياة وجهين متناقضين ومتلازمين في آن معاً. وبذا فقد كان الشاعر أكثر صدقاً مع نفسه ومع ممدوحه عندما صرّح له بهذه الرؤية فقال له :

فلو كان حمدٌ يخلد الناس لم تمت ولكن حمد الناس ليس بمخلد

وهكذا تبدو كل صور القصيدة وأجزائها متلاحمة مترابطة ومتداخلة، غير أن ترابط هذه الصور وتلاحمها ليس ترابطاً حسيّاً ظاهراً، إنما هو بحاجة إلى قراءة

واستيطان لاستكناها واكتشاف العلائق والتداخلات بين لوحات القصيدة المختلفة كما رأينا في قراءتنا السريعة لهذه القصيدة .

فهذه اللوحات الأربع التي تشكل منها القصيدة تتبع من رؤية شعرية واحدة لدى الشاعر، وتدور كلها حول هدف واحد يتمحور حول تعبير الشاعر عن رؤيته تجاه الحياة التي أوضاعناها في ثنايا الدراسة .

وبصر الشاعر على تشكيل هذه الرؤية تشكيلاً شعرياً موحياً عبر هذه اللوحات الأربع حتى تضحي جميعها تشكل البناء الفني للقصيدة. فكل لوحة منها تصور جانباً من رؤية الشاعر وتجربته الشعرية حتى إذا ما انتهت القصيدة اكتملت هذه الرؤية وشعت بها القصيدة تصويراً وتلميحاً، لا تقريراً وتحديداً .

قال زهير بن أبي سلمى :

- ١- غَشِيَتْ دِيَاراً بِالْبَقِيعِ فَتْهَمِدِ دَوَارِسَ قَدْ أَقْوَيْنَ مِنْ أَمِّ مَعْبَدِ
- ٢- أَرَيْتَ بِهَا الْأَرَوَاحُ كُلَّ عَشِيَةٍ فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا آلُ خَيْمٍ مُنْضَدِ
- ٣- وَغَيْرُ ثَلَاثٍ كَالْحَمَامِ خَوَالِدِ وَهَابٍ مُحِيلٍ هَامِدٍ مُتَلَبِّدِ
- ٤- فَلَمَّا رَأَيْتَ أَنَّهَا لَا تُجِيبُنِي نَهَضْتُ إِلَى وَجْنَاءِ كَالْفَحْلِ جَلْعِدِ
- ٥- جُمَالِيَةِ لَمْ يَبْقَ سِيرِي وَرِحْلِي عَلَى ظَهْرِهَا مِنْ نَيْهَا غَيْرَ مُحْفِدِ
- ٦- مَتَى مَا تُكَلِّفُهَا مَابَةً مِنْهَلٍ فَتُسْتَعَفْ أَوْ تُنْهَكْ إِلَيْهِ فَتَجِدِ
- ٧- تَرْدُهُ وَلَمَّا يُخْرِجِ السَّوْعَطُ شَاوَهَا مَرُوحاً جَنُوحَ اللَّيْلِ نَاجِيَةَ الْعَدِ
- ٨- كَهَمَّكَ إِنْ تَجَهَّدَ تَجِدْهَا نَجِيحَةً صَبُوراً، وَإِنْ تَسْتَرْخِ عَنْهَا تَرِيدِ
- ٩- وَتَنْضَخُ ذِفْرَاهَا بِجَوْنٍ كَأَنَّهُ عَصِيمٌ كُحِيلٍ فِي الْمَرَاكِجِ مُعَقِدِ
- ١٠- وَتُلَوِي بِرِيَانِ الْعَسِيبِ ثَمَرَهُ عَلَى فَرْجٍ مَحْرُومِ الشَّرَابِ مُجَدِّدِ
- ١١- تُبَادِرُ أَغْوَالَ الْعَشِيِّ وَتُنْقِي غَلَالَةَ مَلَوِيٍّ مِنَ الْقَدِّ مُحْصَدِ
- ١٢- كَخَنَسَاءٍ سَفْعَاءِ الْمَلَاظِمِ حُرَّةٍ مُسَافِرَةٍ مَزُودَةٍ أَمْ فَرْقَدِ
- ١٣- غَدَّتْ بِسِلَاحٍ مِثْلَهُ يُتَقَى بِهِ، وَيَوْمَنْ جَاشَ الْخَائِفِ الْمُتَوَحِّدِ

- ١٤- وسامعتين تعرف العتق فيهما إلى جذر مدلوك الكعوب مخدّد
- ١٥- ونأظرتين تطحران قذاهما كأنهما مكحولتان بإئمد
- ١٦- طبأها ضحاءٌ أو خلاء فخالفت إليه السباع في كناس ومرقد
- ١٧- أضاعت فلم تغفر لها خلواتها، فلاقى بياناً عند آخر معهد
- ١٨- دماً عند شلو تحجل الطير حوله، ويضع لحام في إهاب مقدّد
- ١٩- وتتفض عنها غيب كل خميلة، وتخشى رماء القوث من كل مرصد
- ٢٠- فجالت على وحشيتها وكأنها مسريلة في رازقي مضد
- ٢١- ولم تدّر وشك البين حتى رأتهم وقد قعدوا أنفاقها كل مقعد
- ٢٢- وثاروا بها من جانبيها كليهما، وجالت، وإن يجشمنها الشدّ تجهد
- ٢٣- تبدّ الألى يأتيها من ورائها، وإن يتقدّمها السوابق تصدّد
- ٢٤- فأنقذها من غمرة الموت أنها رأت أنها إن تنظر النبل تقصد
- ٢٥- نجاء مجدّ ليس فيه وتيرة، وتذبيها عنها بأسخّم مذود
- ٢٦- وجدت فالقت بينهن وبينها غباراً كما فارت دواخن غرقد
- ٢٧- بمثلثات كالخذاريف فويلت إلى جوشن خاظم الطريقة مسند
- ٢٨- إلى هريم تهجيرها وووسيجها تروح من الليل التمام وتعتدي
- ٢٩- إلى هريم سارت ثلاثاً من اللوى، فنعم مسير الوائق المتعمد
- ٣٠- سواء عليه أي حين أتته : أساعة نحس تتقى أم بأسعد
- ٣١- أليس بضراب الكماة بسيفه وفكّاك أغلال الأسير المقيد
- ٣٢- كليث أبي شبلين يحمي عرينه، إذا هو لاقى نجدة لم يعرّد
- ٣٣- ومذرة حرب حميها يتقى به، شديد الرجاء باللسان وباليّد
- ٣٤- وثقل على الأعداء لا يضغونه، وحمال أثقال ومأوى المطرد
- ٣٥- أليس بفايض يداه غمامة، ثمال اليتامى في الستين محمّد
- ٣٦- إذا ابتدرت قيس بن عيلان غايّة من المجد من يسبق إليها يسود

- ٣٧- سَبَقَتْ إِلَيْهَا كُلَّ طَلْقٍ مُبَرَّرٍ مَسْبُقٍ إِلَى الْغَايَاتِ غَيْرِ مُجَلَّدٍ
٣٨- كَفَعَلِ جَوَادٍ يَسْبِقُ الْخَيْلَ عَفْوُهُ فَيَسْرِعُ، وَإِنْ يَجْهَدُ وَيَجْهَدُنْ يَبْغِدُ
٣٩- تَقِيَّ نَقِيٍّ لَمْ يَكُنْزْ غَنِيمَةً بِنَهْكَةٍ ذِي قُرْبَى وَلَا بِحَقْلَدٍ
٤٠- سِوَى رُبْعٍ لَمْ يَأْتِ فِيهِ مَخَانَةٌ وَلَا رَهَقًا مِنْ عَانِذٍ مُتَهَوِّدٍ
٤١- يَطِيبُ لَهُ . أَوْ افْتِرَاصٍ بِسَيْفِهِ ، عَلَى دَهْشَسٍ فِي عَارِضٍ مُتَوَقِّدٍ
٤٢- فَلَوْ كَانَ حَمْدٌ يُخْلِدُ النَّاسَ لَمْ تَمُتْ وَلَكِنْ حَمْدَ النَّاسِ لَيْسَ بِمُخْلِدٍ
٤٣- وَلَكِنْ مِنْهُ بَاقِيَاتٌ وَرِاثَةٌ ، فَأُورِثُ بَنِيكَ بِغَضِّهَا وَتَرْوُدُ
٤٤- تَرْوُدُ إِلَى يَوْمِ الْمَمَاتِ فَإِنَّهُ ، وَلَوْ كَرِهَتْهُ النَّفْسُ ، آخِرُ مَوْعِدٍ

الهوامش

- ١- النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال : ٣٩٤ .
- ٢- كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ترجمة شكري عياد : ٦٤ .
- ٣- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، محمد زكي العشماوي : ٩٩ .
- ٤- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيث درو : ٢٧ .
- ٥- الشعر بين نقاد ثلاثة ، ريتشاردز : ١٦٠ .
- ٦- حديث الأربعة ج ١ : ٣١-٣٢ .
- ٧- حديث الأربعة ج ١ : ٣٣-٣٤ .
- ٨- الديوان في الأدب والنقد ، ج ٢ : ٢٦ .
- ٩- النقد الأدبي الحديث : ٣٩٤ .
- ١٠- النقد الأدبي الحديث : ٣٩٥-٣٩٦ .
- ١١- أسس النقد الأدبي عند العرب : ٣١٩ .
- ١٢- أسس النقد الأدبي عند العرب : ٣٢٤ .
- ١٣- المرجع السابق : ٣١٩ .
- ١٤- الشعر الجاهلي ج ٢ : ٤٣٦ .
- ١٥- مقالات في الشعر الجاهلي : ٧٥ .
- ١٦- المرجع السابق : ٢٤٤ .
- ١٧- المرجع السابق : ٢٤٧ .
- ١٨- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث : ١٤١ .
- ١٩- أنظر : المرجع السابق : ١٨٠-١٨٣ .
- ٢٠- المرجع السابق : ١١١-١١٢ .
- ٢١- بناء القصيدة العربية : ٣١٨ .
- ٢٢- المرجع السابق : ٢٨١-٢٨٢ .
- ٢٣- المرجع السابق : ٣٢١ .

- ٢٤- المرجع السابق : ٣٢٤ .
- ٢٥- أنظر : المرجع السابق : ٣١٨ - ٣٢٠ .
- ٢٦- عيار الشعر : ٥ - ٦ .
- ٢٧- المرجع السابق : ١٢٤ .
- ٢٨- الشعر والشعراء : ٢٧ - ٢٨ .
- ٢٩- أنظر : المرجع السابق : ٣٧ .
- ٣٠- العمدة ج ١ : ٢٦١ - ٢٦٢ .
- ٣١- العمدة ج ١ : ٢٦١ - ٢٦٢ .
- ٣٢- أنظر : منهاج البلغاء : ٢٥٧ .
- ٣٣- أنظر : المرجع السابق : ٢٩٥ - ٣٠٢ .
- ٣٤- أنظر : المرجع السابق : ٢٩٧ .
- ٣٥- أنظر : مفهوم الشعر / جابر عصفور : ٤٥٧ ، ٤٦٦ .
- و أنظر : كتاب أرسطو في الشعر / ترجمة شكري عياد : ٢٧٥ .
- ٣٦- أنظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب / إحسان عباس : ٣٤ .
- ٣٧- النقد الأدبي الحديث / محمد غنيمي هلال : ٢١٠ .
- ٣٨- قراءة النص الشعري الجاهلي : ١٠٢ .
- ٣٩- لسان العرب ، غشي الشيء : جعل عليه غشاءً ، وتغشى الشيء : تغطى ، غشي الليل : أظلم .
- ٤٠- القصيدة مرفقة في نهاية الدراسة .
- ٤١- ديوان زهير ، قدم له كرم البستاني ، بيروت ١٩٦٤ ، دار صادر .

المصادر والمراجع

- ١- أسس النقد الأدبي عند العرب / أحمد بدوي ، القاهرة ، ط ٣ .
- ٢- بناء القصيدة العربية القديمة في النقد العربي القديم / يوسف بكار ، ط ٢ ، ١٩٨٢
- ٣- تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، نقد الشعر / احسان عباس ، دار الشروق ، ١٩٨٦
- ٤- حديث الأربعاء ، ج ١ / طه حسين ، دار المعارف ، ط ٨ .
- ٥- ديوان زهير بن أبي سلمى ، دار صادر - دار بيروت ، ١٩٦٤
- ٦- الديوان في النقد الأدبي / العقاد والمازني ، القاهرة ، ١٩٢١ .
- ٧- الشعر بين نقاد ثلاثة (مجموعة مقالات) مكليس وآخرون ، ترجمة : منح خوري ، ط ١ ، ١٩٦٦ .
- ٨- الشعر الجاهلي ، محمد النويهي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت .
- ٩- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه / اليزابيث درو ، ترجمة محمد إبراهيم الشوس ، بيروت ، ١٩٦١ .
- ١٠- الشعر والشعراء / ابن قتيبة ، دار الكتب العلمية ، ط ٢ ، ١٩٨٥ .
- ١١- العمدة ، ابن رشيقي ، دار الجيل ، ط ٤ ، ١٩٧٢ .
- ١٢- عيار الشعر ، ابن طباطبا ، دار الكتب العلمية ، ط ١ ، ١٩٨٢ .
- ١٣- قراءة النص الشعري الجاهلي / موسى ربابعة ، ط ١ ، ١٩٩٨ .
- ١٤- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث / محمد زكي العشماوي ، دار النهضة العربية ، ١٩٨٤ .
- ١٥- كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ترجمة شكري عياد ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧ .
- ١٦- مفهوم الشعر ، جابر عصفور ، القاهرة ، د.ت .
- ١٧- مقالات في الشعر الجاهلي / يوسف اليوسف ، ط ٤ ، ١٩٨٥ .
- ١٨- منهاج البلاغ وسراج الأدباء / حازم القرطاجني ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، ١٩٦٦ .
- ١٩- النقد الأدبي الحديث / محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة ، ١٩٧٣